

Quebra de ilusões

Silvana Rea*

Aproximação psicanalítica às artes

É com crescente frequência que a psicanálise tem estabelecido relações com a arte, mas, em alguns casos, esta aproximação é permeada por ilusões. A questão central que deve ser considerada, para que se desenvolva uma discussão fértil, é a possibilidade de estabelecer um diálogo entre psicanálise e estética, uma vez que a arte possui leis próprias que a regem e que não se submetem às de áreas alheias e, por outro lado, a visão psicanalítica exige independência. Com alguns textos clássicos da literatura psicanalítica, início a indagação sobre como a psicanálise poderia ajudar à compreensão da criação artística e dos artistas.

Esta preocupação é antiga. Em “Escritores criativos e devaneio”, Freud questiona-se sobre as fontes para a criação literária. Comparando a atividade do escritor criativo ao brincar da criança, aponta o devaneio como o substituto adulto do brincar infantil, atividade que relaciona com os sonhos e sintomas, já que visa à correção de uma realidade que se recusa à satisfação dos desejos. O escritor criativo devaneia, e, por meio de seu trabalho, pode realizar desejos infantis insatisfeitos. Deste modo, a obra poderia ser interpretada da mesma maneira que um sonho ou um sintoma e a arte, então, estaria apta a deitar-se no divã.

Melanie Klein (1981) partilha algumas idéias de Freud, mas toma um caminho diferente. Em 1929 escreve “Situações de ansiedades infantis refletidas em uma obra de arte e no impulso criador”, texto no qual lança mão de exemplos ligados à arte para organizar suas idéias sobre a posição depressiva, apresentada de forma mais definida nos anos seguintes. Nesse artigo, Klein utiliza o libreto de uma ópera de Ravel como ilustração dos processos psíquicos que levam ao desenvolvimento da posição esquizoparanóide à depressiva. Enfoca também o caso clínico da pintora Ruth Kjar, que supera uma crise depressiva e se inicia na carreira artística após longo período no qual pintava retratos de familiares que rejuvenesciam, compreendidos em análise como uma necessidade de reparar os danos que seus impulsos sádicos teriam infligido à mãe e a si mesma.

Hanna Segal (1983) é a discípula de Klein que ampliou suas idéias para o domínio da arte. Retomando o texto de Freud de 1908 como ponto de partida para suas próprias reflexões, indaga sobre a possibilidade de isolar, na

psicologia do artista, os fatores específicos que o capacitam a produzir uma obra de arte. Trata-se de “Uma abordagem psicanalítica da estética”, no qual afirma que toda criação é recriação de um objeto amado e destruído, localizando, portanto, a capacidade de criar nas condições da posição depressiva. Para Segal, nesse sentido, quando Proust escreve *Em busca do tempo perdido*, o faz pela necessidade de recuperar um passado danificado e, assim procedendo, torna-se, segundo ela, o paradigma da criação para todo artista.

Tendo em vista que as formulações freudiana e kleiniana estão presentes, ainda hoje, na aproximação psicanalítica à arte, alguns aspectos geradores de ilusões merecem ser examinados. O primeiro está em considerar a obra como sonho ou sintoma, ou expressão de fantasias inconscientes, abordagem que a torna passível de interpretação psicanalítica, por fornecer elementos para a construção da psicobiografia do artista. Ora, adotar tal atitude investigativa é estabelecer notada confusão entre parâmetros do campo da atuação clínica e da estética, cujo foco é a instauração do novo no mundo e a ruptura perceptiva que o trabalho impõe ao espectador, e não as questões individuais do artista. Assim, quando Klein associa o conceito de reparação ao impulso criador no caso da pintora sueca, mostra uma contribuição da psicanálise mais interessante para a compreensão de fenômenos clínicos do que para os fenômenos artísticos, ou seja, para o artista no consultório. Além disso, ao utilizar o libreto como ilustração de processos mentais, estabelece uma relação parcial, pois reduz a arte à condição de mera coadjuvante da conceituação psicanalítica.

Por sua vez, Segal apresenta uma argumentação de acento normativo pouco útil à estética, ao usar termos como “boa arte” e “arte ruim”, ou quando enfatiza a “beleza da forma” ou a possibilidade da “arte verdadeira” como prova da elaboração bem-sucedida da posição depressiva. Comete ainda outro equívoco ao julgar comum a todos os processos de criação a singularidade de Proust. Aproximar a psicanálise à estética generalizando processos, como no caso, os envolvidos na reparação, parece ser mais uma ilusão, por não oferecer instrumentos para a compreensão das questões suscitadas por artistas e obras contemporâneas. Um exemplo marcante é a consagração da obra de Artur Bispo do Rosário, esquizofrênico crônico, interno da Colô-

nia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, que obteve reconhecimento da comunidade artística internacional e que, inevitavelmente, faz parte da história da arte.

Desta pequena reflexão apreende-se que a psicanálise tem amplitudes, mas também tem limitações e cumpre que esta se aproxime da arte respeitando-a em seu próprio domínio, pois, como diz Frayze-Pereira

O que se observa na psicanálise quando esta se volta para a arte é que, embora referindo-se à “experiência estética”, esta não chega a ser definida, nem minimamente considerada do próprio ponto de vista estético. E isto pode ser problemático em se tratando de uma questão ou de uma idéia que historicamente é anterior às idéias psicanalíticas, marcada por antigos e densos compromissos filosóficos (Rea, 2000, p. 14).

Arte e ilusão

“Arte é tudo aquilo a que os homens chamam arte” (Formaggio, 1985, p. 9). Com essa afirmação, Formaggio questiona a idéia de universalidade da arte, quebrando a ilusão de que existe, para ela, uma definição essencial. Tal ilusão baseia-se no equívoco muitas vezes cometido – de se tomar a parte pelo todo, ou seja, tomar um momento histórico, com determinações culturais específicas, como algo imortal. Identificar belo e bom ou beleza e verdade, aspectos valorizados no romantismo, como inerentes à arte, é um exemplo. Outro engano bastante freqüente é considerar arte e beleza como sinônimos, idéia platônica recuperada em alguns períodos da história da arte, mas que parece ser inoperante para certas questões da arte contemporânea. A proposta refere-se aos significados que a arte pode assumir em épocas diferentes e indica, portanto, que, ao se pensar em arte, deve-se pensar no que os homens, *hoje*, chamam arte.

Em suma, é preciso ter em mente que os modos de produção artística possuem características diferentes em momentos diferentes. O modelo medieval, baseado na relação direta e pessoal entre mestre e discípulo, objetiva o aprendizado por meio das encomendas de obras de arte. A partir do século XVI, as academias dispõem os fazeres em disciplinas, organizadas para a complementação teórica do trabalho artesanal dos ateliês, modelo que atinge seu auge no Setecentos, com o Iluminismo. Regido pelo império da razão, é em sua segunda metade que o século XVIII reconhece a sensibilidade como forma de conhecimento, quando Baumgarten inaugura, na filosofia, o campo da estética. Nesse período, Diderot inventa os salões, onde, apesar dos traços de academicismo,

A arte está em vias de ganhar um público novo, relativamente independente dos critérios de gosto elaborados na corte e libertos das encomendas e que os próprios artistas, pressentindo a autonomia nova que pode lhes garantir este público, deixam sua própria sensibilidade se exprimir mais livremente sobre a tela (Leenhardt, 2000, p. 20).

Com esse público novo surge um novo mercado de arte, marcando um momento de corte entre aspectos da história da arte e interesses comerciais que até então caminhavam em consonância. Tal fato deve-se à coexistência de públicos diferentes, o que acaba por abrir uma brecha na unicidade do gosto. O surgimento de novos canais de distribuição e promoção de arte substitui as academias e o sistema mercadológico, herdado dos salões, assume a arte como mercadoria, cujo valor artístico é estabelecido por novos critérios de avaliação. A partir desse ponto, as regras de apreciação não são mais claras, na medida em que o livre curso adotado pelos artistas contrasta com a experiência do espectador que, preso a normas que se tornaram obsoletas, não sabe mais apreciar aquilo que vê.

Essa situação encontra Baudelaire e a modernidade do século XIX, quando surgem os fundamentos para a prática crítica no domínio da arte, exercendo o papel de mediação entre os pintores em ruptura com as academias e o público burguês. De fato, as publicações de Baudelaire conseguem atrair um sem-número de leitores anônimos e não iniciados, contribuindo para a construção de critérios e a inserção social de tais trabalhos, o que leva Salzstein (2003) a considerar que a arte moderna, desde o impressionismo, encontra sua sustentação nessa prática crítica.

É o impressionismo que marca o ponto de ruptura na tradição artística. Ao afirmar o valor da sensação como fato absoluto e autônomo e localizar na obra a morada da sensação visual imediata, os impressionistas afastam-se das tradições profissionais das belas-artes, baseadas em convenções para a representação do mundo. Com a urgência de pintar a vida moderna pela construção de um olhar moderno que captasse as novas experiências de subjetividade, o impressionismo traz soluções técnicas radicais, inaugurando, assim, a consciência de que olhar para um quadro é olhar para algo que se oferece como pintura. No final do século XIX, a pintura como ilusão e a pintura enquanto pintura estão em tensão, visto que o aspecto pictórico como ilusão de realidade, ao esconder que a pintura é algo feito, trai o espírito moderno (Meecham & Wood, 1996). Entramos no século XX com as vanguardas discutindo a independência da arte, suporte para as recentes idéias de individualidade e originalidade. A arte reivindica sua autonomia; exige ser praticada por si própria, bastando a forma para justificá-la.

Em 1924 os dadaístas, na Europa entre guerras, lançam seu protesto: o trabalho artístico deve desconstruir, dilacerar valores e, em um esforço contra os ideais positivistas, negar a razão. Suas intenções ficam evidentes na “Conferência sobre Dada”, proferida por Tristan Tzara:

O começo do Dada não foi o começo de uma arte, mas de uma aversão [...] À medida que avança, o Dada destrói continuamente, não em extensão, mas em si mesmo. Partindo de todas essas aversões, devo acrescentar, ele não tira conclusões

* Candidata do Instituto de Psicanálise da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Mestre e doutoranda em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Pesquisadora do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte da Universidade de São Paulo.

nem vantagens, nem delas se orgulha. Parou inclusive de combater o que quer que seja, compreendendo a inutilidade de fazê-lo, pois nada disso tem importância. O que interessa ao dadaísta é seu próprio modo de vida... (Tzara, 1993, p. 392).

Para Salzstein, uma das grandes contribuições das vanguardas é a possibilidade de a cultura interrogar seus próprios fins e de constantemente se autodesmistificar. Ela afirma que

Foi graças ao dadaísmo e ao surrealismo que pudemos atinar para o sentido político emancipatório que a prática da crítica poderia ter quando experimentada num grau extremo, isto é, como negação. Foi a partir destes dois movimentos, diga-se de passagem (e é claro, das novas condições culturais precipitadas pela modernidade), que nos tornamos aptos a perceber criticamente toda a história da arte precedente como uma “instituição”, que pudemos exercer a crítica da própria instituição-arte (Salzstein, 2003, p. 86).

A figura central nesse cenário e presente nos Estados Unidos desde 1915 é Marcel Duchamp. Referência obrigatória para compreender os caminhos da arte contemporânea, é ele o divisor de águas para as grandes mudanças da arte no século XX.

Duchamp é o primeiro artista a denunciar e questionar o jogo do sistema artístico que define o que é arte na sociedade de massas. Seus *ready-made* abalam as definições como decorrência da inserção de um objeto desautorizado, fora do contexto de sua utilidade, sem função no novo contexto. Proporcionam, ainda, uma alteração radical na concepção de ser artista, por prescindirem de manufatura.

Transportando para o âmbito artístico o objeto industrializado e anônimo, Duchamp desloca a importância da existência física do objeto para a escolha, ou seja, para a atitude, para o conceito, enfim. O trabalho artístico passa a ser um motor para o pensamento e não mais um virtuosismo do traço. Introduce, assim, uma das questões fundamentais da arte contemporânea: o interesse na idéia, base a partir da qual se desenvolvem diferentes trabalhos em torno dos anos 1960, como a *pop art*, o minimalismo e a arte conceitual, que radicaliza sua crítica à arte retiniana.

Ao interrogar o fazer artístico e o próprio sistema de arte, colocando a arte enquanto questão intelectual, Duchamp também reposiciona o lugar do espectador, a quem propõe não mais a fruição, e sim a decifração.

Mas qual é, para a arte contemporânea, a decorrência da atitude crítica de Duchamp, ao enviar *Fonte*, urinol de porcelana, para o Salão da Sociedade de Artistas Independentes, em 1917?

Pierre Bourdieu (2002) mostra que as tentativas derivadas da provocação de Duchamp foram imediatamente convertidas em “ações artísticas” e assim registradas e consagradas. Diz ele:

O artista que, ao apor seu nome em um *ready-made*, confere-lhe um preço de mercado sem relação com seu custo de fabricação deve sua eficácia mágica a toda a lógica do campo que o reconhece e autoriza; seu ato não seria nada mais que um gesto insensato ou insignificante sem o universo dos celebrantes e dos crentes que estão dispostos a produzi-lo como dotado de sentido e de valor por referência a toda a tradição da qual suas categorias de percepção e de apreciação são produto (Bourdieu, 2002, p. 195).

Ora, se procede a idéia de que a arte não pode revelar a verdade sobre si sem que sua intenção de desvelamento se transforme em manifestação artística, a atitude duchampiana de denúncia torna-se, imediatamente, fomentadora de sua própria diluição.

O jogo denunciado por Duchamp é retomado em Bourdieu com a noção de *illusio*, adesão ao jogo pela crença de que este merece ser levado a sério. No caso da arte, para a construção de sua forma específica de *illusio*, contribuem os artistas e também os críticos, *marchands*, curadores; rede de agentes institucionais que, uma vez legitimados na função de reconhecimento da obra como valor, participam tanto na produção de artistas como na formação de consumidores de arte.

Assim, é por efeito da *illusio* que se impede o questionamento sobre quem cria o “criador” da obra, pois o artista produtor é ele próprio fabricado pelo conjunto de relações destinadas ao seu reconhecimento e consagração. É um jogo instituído, em cujo espaço

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo condição e produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos sagrados (Bourdieu, 2002, p. 260).

Como afirma habilmente, em matéria de magia não importa saber quais as qualidades do mágico ou de suas representações mágicas, mas de entender os fundamentos da crença coletiva, do desconhecimento coletivo que é coletivamente produzido e perpetrado. O poder do mágico, portanto, é uma “impostura legítima”, enquanto coletivamente ignorada, e, deste modo, legitimada. Poderíamos, então, pensar que, na história da arte, a eclosão de movimentos que levam ao abandono da ilusão da representação cede lugar à construção da ilusão que leva à crença no jogo, a *illusio* – questão da arte contemporânea.

Desta maneira, quando o artista recusa a manufatura de seu próprio trabalho, o jogo alimenta a crença no valor da transformação que a assinatura do artista opera. Essa “alquimia simbólica” deixa dependente, cada vez mais, o trabalho artístico do discurso que o legitime. As mudanças ocorridas no campo da produção artística, pela constitui-

ção de uma rede de instituições de registro, exposições e “celebração” das obras de arte, “tudo concorre para favorecer a instauração de uma relação sem precedentes entre os intérpretes e a obra de arte” (Bourdieu, 2002, p. 197).

Se a arte contemporânea propõe como fundamental a questão da experiência estética, da interpretação e da leitura, se confirma a importância da relação da obra com o espectador e, especialmente, o tipo de experiência que pode se dar entre eles, no campo da psicanálise é o pensamento de D. W. Winnicott que surge como contribuição importante (Frayze-Pereira, 2001). Considerando suas idéias, pode-se dizer que “a obra não solicita, em primeiro lugar, a interpretação que desvenda a fantasia a que ela dá forma, ao mesmo tempo que a oculta. A obra abre um espaço de experiência que articula, paradoxal e constitutivamente, o sujeito psicológico e o mundo” (Luz, 1990, p.187). De acordo com esse ponto de vista, a relação com a obra instaura uma terceira área de experimentação, uma zona intermediária localizada no espaço potencial existente entre o indivíduo e o meio ambiente cultural. Região dos fenômenos transicionais, situada entre o subjetivo e aquilo que pode ser objetivamente percebido, entre extensões do eu e do não-eu, a terceira zona possui consistência própria enquanto lugar de um tipo de percepção que combina aspectos alucinatórios e percepção de uma situação real.

Baseada na ilusão de fusão e de onipotência criadora, a transicionalidade origina-se na experiência do lactente em que seio e criança mantêm uma relação de identidade. Refere-se, portanto, a um período que ainda não permite falar em percepção, já que a ilusão é a do que é percebido ter sido criado pelo bebê. Ao se oferecer como realidade criada, a mãe permite a ilusão fundamental, ponto de partida para que o seio objetivamente percebido se sobreponha ao objeto subjetivo do bebê. A experiência posterior de transição entre interioridade e exterioridade, entre fantasia onipotente e realidade, é necessária à conquista de alteridade, mas nunca é ultrapassada, em razão de ser a matriz de toda experiência cultural humana. Ora, dado que o homem é ser de cultura, que se constitui no trânsito contínuo entre fantasia inconsciente e fato exterior, atualiza-se, assim, o fundamento ilusório de toda experiência que se pode ter no ambiente formado, em última instância, pelo mundo da cultura. Como diz Winnicott:

Essa área intermediária da experiência, incontestada quanto a pertencer à realidade interna ou externa (compartilhada), constitui a parte maior da experiência do bebê e, através da vida, é conservada na experimentação intensa que diz respeito às artes, à religião, ao viver imaginativo e ao trabalho científico criador (Winnicott, 1975, p. 30).

Neste momento, faz-se necessária uma breve consideração do campo da estética, em particular o de certa esté-

tica italiana,¹ tal como elaborado por Frayze-Pereira (1995) a partir do conceito de poética, que permite estabelecer vínculos entre a obra e o artista e também com o espectador. Segundo proposto por Luigi Pareyson, poética é “um determinado gosto convertido em programa de arte onde, por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou pessoa tornada expectativa de arte” (1989, p. 26). Trata-se de um conceito que une artista e obra, pois, se de um lado o artista não consegue produzir a obra sem uma poética declarada ou implícita, por outro, a obra solicita a poética na medida em que exige ser feita. É trabalho do leitor reconhecer, na obra, a poética do artista; poder interrogá-la para que ela se mostre, em sua forma acabada e autônoma, de maneira mais reveladora. A leitura ocorre, diz Pareyson, quando se instaura

Uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um de seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem olha (Pareyson, 1989, p. 167).

Portanto, cabe ao leitor tornar-se congenial à obra por sua inclusão total no campo, já que a interpretação tem como fundamento seu caráter de pessoalidade. A congenialidade é singular e, por isso, qualquer escolha de ponto de vista depende da personalidade de cada espectador, “único órgão de que o intérprete dispõe para penetrar na obra e colher sua realidade” (Pareyson, 1989, p. 172).

O crítico de arte Peter Fuller (1983) reafirma essa posição quando aponta que nenhum pensamento sobre arte sobrevive apartado da obra, uma vez que esta, em sua relação com o leitor, solicita uma teoria que a compreenda. Ao considerar imprescindível no pensamento sobre arte a experiência com a obra, além de evidenciar que o único olhar possível para a leitura da poética é o de seu espectador, ele evidencia, também, a impossibilidade de manter a ilusão de encontrar uma teoria que dê conta da arte globalmente. A posição de Fuller indica, portanto, que, ao solicitar uma leitura que a compreenda, cada obra propõe um tipo de experiência particular e específica com cada espectador.

Ora, se arte é o que os homens designam arte (Formaggio, 1985) e se a arte existe, como aponta Argan (1982), para ser percebida, então, há algo na experiência do espectador de artes plásticas que se estabelece no ato da percepção como oportunidade para uma experiência de alteridade. Mas, cabe pensar a que tipo de experiência pode-se referir, visto que parece evidente, como afirma Frayze-Pereira,

1. Entre outros, citamos Eco, U.; Formaggio, D.; Argan, G. C.; Pareyson, L.

Que as artes plásticas, como toda arte, oferecem as condições de uma experiência, um encontro com outra realidade e o benefício que a relação com a alteridade pode implicar ao indivíduo. Porém, temos que admitir que se as artes plásticas podem eventualmente oferecer um espaço psíquico para a realização de uma “experiência ilusória”, não é possível garantir que todo objeto plástico signifique isso para qualquer espectador (Frayze-Pereira, 2001, p. 137).

Assim, para concretizar a problemática quanto à presença da noção de ilusão, exposta na teoria dos fenômenos transicionais, na relação entre o espectador e a poética desenvolvida por artistas contemporâneos, tomaremos como exemplo a poética do artista plástico brasileiro Carlos Fajardo.

Carlos Fajardo e a poética da distância e da provocação

Conheci Carlos Fajardo quando ingressei no programa de mestrado em Psicologia Social. Interessada nas possibilidades oferecidas pela psicanálise para a compreensão do processo de criação artística em artes plásticas, realizei extensa pesquisa de campo com artistas brasileiros contemporâneos, entre eles o próprio Fajardo (Rea, 2000). Resulta desse trabalho a leitura do processo de criação que se sustenta na relação do leitor com o artista, este entendido enquanto exercício poético, e na relação do leitor com a obra.

Cabe lembrar que Fajardo inicia sua carreira em meados dos anos 1960, quando frequenta o curso de desenho de Wesley Duke Lee. Nesse período, sua produção relaciona-se com o desenho de forte acento narrativo, mas já se faz perceptível o seu interesse pela materialidade.

Como pude observar a partir da consideração de seus primeiros trabalhos, a apresentação de Fajardo logo se faz contraditória. Carregando em si a questão das pesquisas plásticas dos últimos trinta anos, que rompem com a idéia da especialização do artista em um meio específico, sua obra transita em um espaço no qual ocupa, fugidamente, o lugar de escultura e pintura. É um trabalho que, segundo o próprio artista, diz respeito à pintura, na medida em que faz uma reflexão sobre a natureza das superfícies.

De fato, Fajardo chega à tridimensionalidade a partir de seu questionamento da superfície, no qual a pintura, linguagem inicial, gradativamente revela sua materialidade, até consolidar-se como objeto, como escultura. Em seus trabalhos está presente a relação entre materiais ou superfícies e não o desenvolvimento de um pensamento estrutural que considere a tridimensionalidade como questão escultórica, o que o faz afirmar: “Entro na escultura pela porta lateral” (Rea, 2000, p. 106).²

É a partir do início da década de 1970 que sua poética passa a conquistar contornos. O interesse centra-se na quebra da estrutura narrativa e na discussão sobre a ilusão de representação na arte. Fajardo começa por recusar a metáfora,

“instrumento por excelência da narração” e herança do Renascimento, que, com os estudos de perspectiva feitos por Da Vinci, inventa uma forma potente de narrativa. Em diálogo com a história da arte, ele lembra a estratégia metonímica utilizada por Picasso no início do cubismo, quando cola um jornal na tela em vez de representá-lo. Mais recentemente, nos Estados Unidos dos anos 1960, a referência é Jaspers Johns, que recusa a metáfora pintando incessantemente a bandeira americana, uma imagem que, devido à superexposição, perdera seu significado simbólico. Como diz Johns, “decidi que olhar para uma pintura não deveria requerer nenhum foco especial. A pintura é para ser vista do mesmo jeito que se olha para um radiador” (Johns, 1996, p. 82).

Fajardo trava uma luta contra a narração, buscando rompê-la em seu próprio domicílio: o plano e a superfície, território da sintaxe. Para isso, lança mão de certos procedimentos:

Fiz trabalhos muito grandes e divididos em telas autônomas. Elas eram separadas entre si e o elemento visual e plástico de uma, não se seguia na outra: uma técnica diferente, uma dosagem diferente, etc. Ao invés de fazer uma pintura numa tela só, eu fazia em três telas. Elas eram gigantescas, de maneira que era necessário andar para vê-las. O andar impedia de se criar um caráter seqüencial no trabalho, porque quando se vê um trabalho clássico, vê-se o todo. Tem-se uma visão de seqüência narrativa e, com três telas muito grandes, não se teria isto (Rea, 2000, p. 103).

O artista concretiza, então, a intenção de romper com a possibilidade de uma visão sincrética, presente na “apreciação” da pintura por permitir a visualização do todo e, deste modo, permitir que o espectador relacione suas partes entre si.

Posteriormente, Fajardo liberta-se da superfície da representação; em vez de pendurá-las na parede, expõe telas encostadas no chão e inclinadas. Deste modo, a tela perde seu caráter de vidraça para o mundo imaginário, representacional, e ganha um lugar no espaço real.

Eu colocava os trabalhos inclinados na parede, não pendurado[s], de maneira à pessoa não ter a janela do invisível que a pintura caracteriza. Não tem a possibilidade de olhar dentro da pintura, ela estava sempre fora. E pintura encostada na parede vira objeto e perde a relação horizontal/vertical. Como o sentido da narrativa implica na relação horizontal/vertical, ao encostar os trabalhos eu gerava uma dúvida a respeito dessa condição de leitura (Rea, 2000, p. 103).

Assim, Fajardo rompe definitivamente com a idéia de representação e o trabalho torna-se parte do mundo, conquistando sua realidade. As telas inclinadas e apoiadas no solo, denunciando a própria materialidade, abandonam a

superfície de representação e alcançam a tridimensionalidade. O trabalho escorrega para o chão e dele se torna parte.

Outro procedimento adotado pelo artista é a execução das obras fora de seu ateliê; atitude que realiza a preocupação com a quebra da representação e da narração. Sua proposta é de um trabalho que habite o real e, nesse embate, torna-se fundamental, para sua poética, que este não seja por ele executado: “O meu trabalho normalmente não é feito pelas minhas mãos. É feito por pessoas para quem eu encomendo e que são competentes para a área. A argila eu deixo para o ceramista, para a pessoa que está acostumada a fazer”. Retomando a tradição duchampiana, Fajardo elabora um fazer esfriado, que “não tem a volúpia do fazer” (Rea, 2000, p. 110).

A recusa da manufatura está presente, também, como momento marcante da passagem da pintura para a escultura:

Quando larguei a pintura, eu abdiquei do fazer direto. Essa escolha é definitiva. Se eu tenho uma pessoa que faz melhor que eu, eu não vou fazer. Pintura é passo a passo, tem-se um diálogo com a coisa, ela vai se desenvolvendo junto com você. A transformação é dupla: você e a pintura. A escultura, do jeito que eu faço, vem inteira e às vezes fica-se com aquela coisa que não deu certo. Ela escapa. Foi por isso que eu parei de pintar. Incomodava-me a relação de intermediação entre mim e o pincel na pintura. Essa sua doação à coisa, essa energia física (Rea, 2000, p. 109).

Nos anos 1980 os trabalhos tornam-se “pedestres”, tanto pela simplicidade de sua concepção como pelo sentido literal, já que exigem que o espectador ande para vê-los. Deve-se elaborar um percurso pela obra, cuja leitura se dá em tempo real. Desconstrói-se a narrativa, e, como consequência, o trabalho liberta-se do desejo de levar o espectador para outro lugar que não seja o do espaço-tempo/aqui-agora.

Duchamp com seus *ready-made* como *Roda de bicicleta* ou *Fonte*, só para citar os mais conhecidos, queria, em parte, livrar-se da aparência de obra de arte. Em Fajardo, o processo iniciado com as pinturas encostadas na parede resulta em obras em escala grande e com materiais comuns, buscando o distanciamento daqueles que de antemão tivessem um significado ligado à plasticidade, que evocassem qualquer memória da tradição em pintura ou escultura. Do mesmo modo, Fajardo usa materiais contraditórios:

Meu trabalho gosta de habitar um lugar onde existe uma contradição de termos. Este trabalho tem a ver com as oposições. Tinha essa pedra de mármore e fiz um corte, com uma entrada. Mandei fazer um batom em um tubo de PVC de 10 centímetros de diâmetro. Empurrei o batom e ele forçou essa abertura no mármore e entrou completamente. Existe um masculino e um feminino invertido o tempo todo aí. O que é duro é mole, o que é masculino é feito com batom, o perene e o perecível (Rea, 2000, p. 112).

A utilização de materiais não duráveis, como a glicerina, também tem a função de elaborar uma crítica à narrativa da arte enquanto perenidade:

Boa parte da minha produção se deteriora com o tempo, se transforma. Esse caráter transformativo do trabalho me é muito importante, eu dou muito valor a isso. Pode-se dizer que isso tem uma narrativa interna e pode-se analisar esta questão porque é um trabalho com começo, meio e fim. Mas a narrativa principal da arte é a sua perenidade. Se tiver uma narrativa, é ao contrário, é na contramão. Uma narrativa que de algum jeito está destruindo e criticando esta perenidade, essa condição transcendental da arte de sobreviver a tudo (Rea, 2000, p. 112).

Em trabalho de 1992, Fajardo emprega uma costaneira, pedra utilizada nas pedreiras como suporte de dinamites para extrair o bloco de mármore e que geralmente é desprezada depois de concluída a operação. O mármore bruto e sem valor atende à necessidade de fazer uso de um material livre de qualquer carga simbólica. A obra é uma costaneira colocada no chão e um pedaço de filó azul jogado por cima. O filó permite que as nuances de cor apareçam conforme a concentração do tecido. A idéia que está aí é a de inversão: o olhar deve se dirigir ao contrário, pois o céu está pesado e no chão.

A esfera de glicerina é uma obra que relaciona duas idéias contraditórias. Sua intenção é construir uma esfera, mas o interesse centra-se no material – a glicerina, por sua condição de instabilidade e de transformação com o tempo. Em seu procedimento, Fajardo encomenda uma esfera de glicerina em uma fábrica de sabonetes. Mas, quando abre a fôrma, percebe que a esfera, na realidade, é uma bola. Ele encontra, então, um ceramista que, usando o torno, transforma a bola em esfera. O trabalho está pronto e se coloca contra a idéia de estabilidade. Diz o artista:

O que é interessante nele é que a superfície fica estranha: tem uma sensualidade ao pegar, mas quando se pega vira outra coisa, porque ele não resiste muito à manipulação. Ele tem transparência e é hidrocópico; começa a trocar umidade com o ambiente. A superfície seca e o interior fica com água, faz força para sair e começa a se rachar. Também tem o problema do seu peso, que faz com que ele vá perdendo a forma esférica, vá encarquilhando, modificando-se, transformando-se (Rea, 2000, p. 107).

É uma obra que ironiza a busca da forma perfeita porque se altera dessa condição imediatamente. É uma provocação à questão da forma; portanto, não tem a ver só com o trabalho, mas também com a *idéia* do trabalho. A pessoa que o comprar adquire as duas coisas, afirma Fajardo.

O trabalho com cabos de aço e esfera de cipó (1997) trata da “vontade de ser esferas”. Ele se inicia com o conta-

2 Os depoimentos de Fajardo, citados parcialmente neste artigo, foram registrados ao longo da pesquisa que realizei (Rea, Annablume, 2000).

to com um artesão de cestaria, para quem encomenda uma bola de 2 metros de diâmetro. A peça pronta é presa com cabos de aço em uma árvore, aguardando:

Um dia pedi para o meu caseiro tirá-la de lá; queria olhar no chão. Mas começou uma chuvarada e fez com que sua forma não tivesse mais nada a ver com uma esfera. Ficou completamente torta, deformada. Como já tinha secado, a forma original nunca mais voltou. Descobri, nesse momento, que esse trabalho é o esforço puxado com cabos de aço. Eu tenho que prendê-la em algum lugar para virar esfera de novo. Essa é a história desse trabalho. Esse é o lugar dele, é a questão dele: a vontade de ser o impossível, a esfera perfeita (Rea, 2000, p. 108).

Se, apoiados na teoria dos fenômenos transicionais de Winnicott, considerarmos que toda experiência cultural humana se desenvolve a partir do componente originário da ilusão e da crença, cabe retomar a questão da noção de ilusão na relação espectador/obra na poética de Carlos Fajardo.

Em Fajardo a noção de distância é fundamental. Ele constrói objetos, mas, principalmente, cria espaços que se estendem além do objeto construído. Na experiência com o espectador, a transicionalidade rompe-se: sua intenção é a de que o leitor não se aproxime e fique suspenso no vazio. “A questão é a perda da narrativa e alguma coisa que tem que ser colocada no lugar. De repente, coloco no lugar o vazio, a ausência” (Rea, 2000, p. 114).

De fato, sua poética define-se quando o trabalho se liberta da ilusão de representação e da estrutura narrativa e passa a ter como suporte o próprio espaço, entendido como feixe de relações inusitadas entre objetos ou materiais contraditórios. Nessa proposta, o artista não busca a integridade entre os elementos da obra; eles são abandonados às forças de atração/repulsão recíprocas, estão à mercê de pressões externas e reagindo a elas de modo imprevisível. Da mesma forma, o espectador é submetido às imposições de distância e às contradições. Impedido de manter uma experiência de fusão em identidade única com a obra, ele deve, solitariamente, estabelecer as relações de continuidade/descontinuidade entre os elementos.

Portanto, se, por um lado, a quebra da estrutura narrativa e representacional inclui o espaço como obra, o que remete o espectador à solidão, por outro, a linguagem inicial da pintura transforma-se em exterioridade, em escultura. E é assim que a obra de Fajardo se instaura como objeto constitutivo da realidade e se oferece à leitura em experiência de alteridade violentamente constituída. O sentimento de que o outro se apresenta de maneira abrupta e desconcertante quebra a ilusão de fusão necessária à conquista gradativa da relação dual. Atônito pela ruptura provocada pelo impacto da presença do trabalho, cabe ao leitor recuperar-se enquanto sujeito por conta própria.

A distância, o espaço vazio como lugar de relações impensáveis, a atitude de provocação que contraria os precei-

tos clássicos da história da arte, são estratégias adotadas por Carlos Fajardo para impor o trabalho como realidade. E constituem alguns aspectos fundamentais de sua poética, que subtraem o espectador da experiência ilusória e o empurram para a tarefa de enfrentar o confronto com o real sem nenhum recurso que envolva proximidade ou complacência. Como diz o artista: “Na presença do meu trabalho, você vê o tempo todo o silêncio, a ausência, espaço, movimento de concentração em si. O meu trabalho não é um trabalho que te absorva. Ele não é centrado na matéria, você fica no espaço” (Rea, 2000, p. 114).

Diante disso, fica a pergunta: como poderá a psicanálise, com as suas pré-concepções sobre a arte e o artista, favorecer a compreensão da arte contemporânea, que tem como característica, entre outras, a quebra de ilusões? É uma questão que merece ser examinada, pois, como afirmam Basbaum & Coimbra, produzir arte, hoje, é operar em um campo ampliado, que se abre ao entrecruzamento de outras áreas. Assim, considerando o panorama transdisciplinar, a psicanálise tem muito a contribuir. Mas, uma vez que o objetivo é promover o diálogo, as demandas da estética não podem ser negligenciadas. E, dentre elas, está o compromisso com seu corpo teórico e com a freqüentação ao campo da arte contemporânea, cuja proposta de experiência exige do espectador a abertura e a disponibilidade para “recriar parâmetros críticos, reconhecendo a primazia das obras na deflagração deste processo; do contrário, uma reflexão calcada em preconceitos tornar-se-ia uma especulação estética vazia e estéril” (Basbaum & Coimbra, 2001, p. 346).

Referências

- Argan, G. C. (1982). Artes visuais. In M. Dufrenne, *A estética e as ciências da arte* (Vol. 2). Lisboa: Bertrand.
- Argan, G. C. (1987, setembro). As fontes da arte moderna. *Revista Novos Estudos*, Cebrap, 18.
- Basbaum, R., & Coimbra, E. (2001). Tornando visível a arte contemporânea. In R. Basbaum (Org.), *Arte contemporânea brasileira* (pp. 345-350). Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- Bourdieu, P. (2002). *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Formaggio, D. (1985). *Arte*. Lisboa: Presença.
- Frayze-Pereira, J. A. (1995). *Olho d'água: Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta; FAPESP.
- Frayze-Pereira, J. A. (2001). Recepção estética em exposições de arte: Ilusão, criação, perversão. In E. L. Sousa, E. Tessler & A. Slavutzky (Orgs.), *A invenção da vida: Arte e psicanálise* (pp.134-149). Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Freud, S. (1969). Escritores criativos e devaneios. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp.147-161). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908).
- Fuller, P. (1983). *Arte e psicanálise*. Lisboa: D. Quixote.
- Hollevoet, C. (Org.). (1996). *Jaspers Johns: Writings, sketchbook, interview*. New York: Museum of Modern Art.
- Klein, M. (1981). Situações de ansiedade infantil numa obra e no im-

pulso criador. In M. Klein, *Contribuições à psicanálise* (pp. 283-293). São Paulo: Mestre Jou.

Leenhardt, J. (2000). Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In M. H. Martins (Org.), *Rumos da crítica* (pp. 19-28). São Paulo: Itaú Cultural; Senac.

Luz, R. (1990). Winnicott e a experiência artística. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 24(2), 179-190.

Meecham, P. & Wood, P. (1996). Modernism and modernity: An introductory survey. In L. Dawtrey et al., *Investigating modern art* (pp. 1-35). New York: Open University.

Pareyson, L. (1989). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.

Plaza, J. (2003). Arte/Ciência: Uma consciência. *ARS*, São Paulo, 1, 37-47.

Rea, S. (2000). *Transformatividade: Renina Katz, Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro: Aproximações entre psicanálise e artes plásticas*. São Paulo: Annablume; FAPESP.

Salzstein, S. (2003). Transformações na esfera da crítica. *ARS*, São Paulo, 1, 83-90.

Segal, H. (1983). Uma abordagem psicanalítica da estética. In H. Segal, *A obra de Hanna Segal* (pp. 245-253). Rio de Janeiro: Imago.

Tzara, T. (1993). Conferência sobre o Dada. In H. B. Chipp, *Teorias da arte moderna* (pp. 392-393). São Paulo: Martins Fontes.

Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Winnicott, D. W. (1990). A capacidade para estar só: 1958. In D. W. Winnicott, *O ambiente e os processos de maturação: Estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional* (pp.31-37). Porto Alegre: Artes Médicas.

Resumo

Este artigo trata de algumas ilusões referentes à arte, muitas das quais presentes no campo da psicanálise, e indaga a possibilidade de uma experiência ilusória, tal como descrita na teoria dos fenômenos transicionais de D. W. Winnicott, ser útil para pensar a relação entre o espectador e a obra do artista plástico contemporâneo brasileiro Carlos Fajardo.

Palavras-chave

Artes plásticas. Estética. Ilusão. Psicanálise.

Summary

Broken illusions

This article deals with some illusions linked to art, some of them included in psychoanalytical field. It quests the possibility of illusion experience as described at transicional phenomena theory from D. W. Winnicott, at the relationship between spectator and the work of the Brazilian contemporary artist Carlos Fajardo.

Key-words

Art. Esthetics. Illusion. Psychoanalysis.

Silvana Rea
Avenida São Gabriel, 149, cj. 1104 – Jardim Paulista
01435-001 – São Paulo – SP
Tel.: 11 3165-6214
silvanarea@uol.com.br